

*Contursi, Ana*

## Te saco el Pombo y te pongo el Sacco: Hacia una superación de falsas dicotomías en los discursos sobre el arte

---

**VIII Jornadas de Sociología de la UNLP**

*3 al 5 de diciembre de 2014*

*Cita sugerida:*

*Contursi, A. (2014). Te saco el Pombo y te pongo el Sacco: Hacia una superación de falsas dicotomías en los discursos sobre el arte. VIII Jornadas de Sociología de la UNLP, 3 al 5 de diciembre de 2014, Ensenada, Argentina. En Memoria Académica. Disponible en: [http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab\\_eventos/ev.4202/ev.4202.pdf](http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.4202/ev.4202.pdf)*

Documento disponible para su consulta y descarga en **Memoria Académica**, repositorio institucional de la **Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (FaHCE)** de la **Universidad Nacional de La Plata**. Gestionado por **Bibhuma**, biblioteca de la FaHCE.

Para más información consulte los sitios:

<http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar>

<http://www.bibhuma.fahce.unlp.edu.ar>



Esta obra está bajo licencia 2.5 de Creative Commons Argentina.  
Atribución-No comercial-Sin obras derivadas 2.5

#### ***Te saco el Pombo y te pongo el Sacco: hacia una superación de falsas dicotomías en los discursos sobre el arte***

Por Ana Contursi

FBA - UNLP

#### Resumen:

En el presente trabajo se ensayará un análisis introductorio acerca de la producción de artes en Argentina durante los 90s y, a su vez, respecto del funcionamiento y la relación particular de dos obras producidas durante la década, las cuales han sido expuestas en febrero de 2009 en el Museo de Arte Castagnino-Macro de la ciudad santafecina de Rosario. La muestra llevó el nombre *Te saco el Pombo y te pongo el Sacco*, su propuesta curatorial estuvo a cargo del crítico Roberto Echen y las obras presentadas fueron “Dos cepitas” de Marcelo Pombo (Fig 1) y “El incendio y las vísperas” de Graciela Sacco (Fig. 2). El abordaje de esta muestra y de su propuesta curatorial, así como de las obras expuestas, nos permitirá la revisión y puesta en cuestión de las categorías y clasificaciones que la crítica, la historia y la teoría del arte han venido utilizando para el análisis de las prácticas artísticas en las supuestas y diferenciadas coordenadas de “lo social”, “lo político”, “lo puramente estético” y “lo propiamente artístico”. Las reflexiones y tesis de Jacques Rancière en torno a lo político y lo estético nos servirán de apoyo y marco referencial para estas consideraciones.

Palabras clave: Política – Arte – Estética - Dicotomías - Superación -



Fig.2: *El incendio y las vísperas* –

Graciela Sacco, 1996, Heliografía sobre madera. 220 x 800 cm.

Fig.1: *Dos cepitas*- [Marcelo Pombo](#), 1995, objeto,  
2 piezas de 20 x 9,5 x 6 cm cada una.

Para comenzar, y dada la importancia que adquiere la cuestión en la constelación actual (de 2009) que se ha establecido entre las dos obras, nos referiremos a nuestra postura particular respecto de las relaciones generales entre arte y política. No coincidimos con la distinción tajante que se realiza habitualmente entre lo estético y lo político, ni con la oposición que la crítica suele realizar entre arte estetizante (arte por el arte, puro modernismo,...etc.) y arte social-político y comprometido (vanguardia propiamente dicha según la distinción de Sarlo)<sup>1</sup>. Adherimos a las concepciones actuales de Jacques Rancière, para quien las configuraciones estéticas del arte implican siempre un reparto de lo sensible que distribuye capacidades y posibilidades, así como voces y sentidos son habilitados mientras otros no, por lo

---

<sup>1</sup>Schwartz, J. "Introducción", en *Las vanguardias latinoamericanas*, FCE, México, 2002.

que su dimensión política es intrínseca. También la política, como esfera diferenciada de la praxis social, configura siempre regímenes estéticos, al generar el mismo reparto sensible antedicho en sus medidas concretas y discursos. Cabe aclarar, sin embargo, una distinción que sí resulta pertinente: la diferenciación entre “la política”, asumida como ese campo de acción específico, ligado a las tareas de deliberación y decisión al interior de las instituciones propiamente políticas de gobierno, administración y conducción de una Nación, Estado o grupo, y “lo político”, como una dimensión omniabarcante y transversal de la vida social que involucra pluralidad de esferas, instituciones, actores, que va y viene respecto de la declarada posición política de los sujetos, ya que sus configuraciones muchas veces escapan a la explicitación de una voluntad política explícita; sin embargo, lo político asumido de esta manera se enlaza inextricablemente con lo ético, por implicar siempre aquellas configuraciones de distribución y habilitación de las capacidades y las voces, sobre todo en el marco de sociedades que no se cansan de reproducir la desigualdad dada. La configuración estética que instaura el funcionamiento de esta, ya no esfera, sino red de lo político, está dada por la definición y delimitación de lo visible, lo asible, lo audible, lo decible y lo pensable, por lo que lo que finalmente lo puesto en juego es *lo posible*, y allí radica la dimensión ética de esta política no voluntarista que tan lúcidamente advierte y define Rancière.<sup>2</sup>

Arriesgamos aquí, entonces, la hipótesis rancieriana de que tanto los programas políticos explícitos en los manifiestos vanguardistas y/o en las declaraciones personales de los artistas, como los programas estéticos enunciados y practicados en las obras (acompañados o no de programa político explícito según los casos) forman parte de una tensión originaria del arte entre dos políticas que se relacionan dialécticamente, propias del funcionamiento del arte (Arte en cuanto tal, nacido en los albores de la modernidad) en su *régimen estético* (que en Rancière corresponde a su funcionamiento moderno, en clara distinción con su régimen mimético-poético, aristotélico, y con el ético, asociado a

---

2Cf. por ejemplo, “Problemas y transformaciones del arte crítico”, en Rancière, J., *El malestar de la estética*, Capital intelectual, Buenos Aires, 2011, 1° ed. Galilée, 2004; o “Prólogo” y “Política de la literatura”, en *Política de la literatura*, Libros del zorzal, Buenos Aires, 2011, 1° ed. Galilée, 2007.

las disquisiciones platónicas, de génesis anterior pero coexistentes en el presente)<sup>3</sup>. Esas dos políticas que se entrelazan son las que se expresan en las vertientes tradicionalmente diferenciadas como “arte por el arte” y “arte social”, en las que, según nuestra perspectiva, ocurre la misma oscilación entre un dominio del arte puro, entendido como lo estético propiamente dicho, lo propio del arte teniendo en cuenta su medio material concreto, su carácter interno, y un arte que se liga con la vida, tendiente hacia el exterior, y que en esa tendencia y contacto se anula a sí mismo como propiamente artístico. Según Rancière, ambas vertientes, que él llama “de la forma resistente” y “arte crítico” respectivamente, van y vienen entre esa interioridad y exterioridad, y este conflicto entre unión y separación arte-vida sería el corazón del arte en su régimen estético.<sup>4</sup>

Estas precisiones conceptuales nos permiten insertar dentro de esta dialéctica entre las formas del arte y las formas de la vida la relación que se establece entre obras aparentemente tan disímiles en la muestra que abordamos. Si bien el enfoque curatorial de Echen ha sido leído como una operatoria de gestión de la colección del museo<sup>5</sup>, es decir, más como acción publicitaria-institucional que como una revisión crítica en el

---

3 Para la distinción entre los diferentes regímenes históricos del arte, cf.: Rancière, J., “Introducción”, en *El malestar de la estética...* Óp. Cit. Por otro lado, para abordar la problemática y tensión entre las lógicas de los regímenes estético y ético en las vanguardias, cf.: Rancière, J., “La belleza dividida”, en *Aisthesis. Escenas del régimen estético del arte*, Bordes Manantial, Buenos Aires, 2013, 1º ed. Galilée, 2011.

4 Ambas tendencias son artísticas y extra-artísticas, en el sentido de establecerse como materia y acción del trabajo propio del arte por un lado y generar su anulación como puramente arte al entrar en contacto, aunque sea contradictorio, con la vida. Rancière nos da el ejemplo contundente de las literaturas de Flaubert o de Zola, declarados puramente esteticistas y promotores del arte por el arte, a la vez que en sus novelas, género propio del régimen estético del arte en la modernidad justamente por esta particularidad, se le da entrada indiferenciada a los temas, objetos, sujetos y elementos propios del flujo natural de la vida, elementos que antes no estaban admitidos en los escenarios del arte. Cf. Rancière, J., *Política de la literatura...* óp. cit.

5Justo Pastor Mellado, *Masculino/desmasculino*, 2009, disponible en línea: <http://www.justopastormellado.cl/niued/?p=89>.

marco de la producción de teoría de las artes, nos sirve la coordenada contemporánea como actualización de un debate que ha tenido su lugar destacado en la elaboración histórica y crítica del arte de los 90s. De esta manera, la muestra del Castagnino puede leerse como la reposición en escena de aquel debate *Rosa Ligth-Rosa Luxemburgo* que tuvo lugar en el 2003, y esto por varias razones que veremos a continuación.

***Te saco el Pombo y te pongo el Sacco: tensiones históricas, obras y curaduría***

La muestra de las dos obras que abordamos fue acompañada en sala por la circulación de ocho textos curatoriales. Si bien en una primera instancia esta proliferación discursiva en una muestra de artes visuales puede sorprender (teniendo en cuenta que se trató de cédulas en sala, y no solo de información adicional de catálogo), la reconsideración de las obras en la coordenada del debate histórico acerca de las relaciones entre arte y política, así como el antecedente del intento fallido de superación de las contradicciones (que estuvieron allí lejos de ser superadas<sup>6</sup>) son claves que nos acercan a la lógica que ha desplegado esta exposición. No nos ocuparemos aquí de todos los discursos ni de la totalidad de ninguno de ellos, sino que nos basaremos en fragmentos que nos resultan significativos en función de, por un lado, contrastar y confrontar con ellos nuestra propuesta teórica y el abordaje directo de las obras y, por otro, identificar las rupturas y continuidades respecto de los lugares comunes que, desde la perspectiva sociológica sobre el arte, se han sostenido en la mirada crítica y teórica.

Uno de los textos, a cargo del crítico Justo Pastor Mellado, llama la atención por su desplazamiento respecto de lo esperable acerca de las relaciones entre las dos obras; al referirse al título de la muestra dice:

*“(...) punto de vista doblemente paródico de la referencia para-homográfica de los nombres, que remite a sacar y poner, en un sentido manifiestamente sexual de “mete-saca. Si desde ya, en términos literarios y literales, la frase “lo saco y lo pongo” sostiene el título de segundo grado que delata el alcance del gesto curatorial, a lo que me remito es a considerar la genitalidad masculina como eje de la relación entre ambas*

---

<sup>6</sup> No cabe aquí el desarrollo de esta hipótesis, pero nos basamos conjeturalmente en lecturas anteriores de los discursos críticos expuestos en aquella ocasión del 2003, con la intención de abordar la cuestión con mayor profundidad en el futuro.

*obras. Lo que me autoriza a pensar que lo que está en juego es la propia genitalidad que sostiene a toda teoría de la vanguardia.”<sup>7</sup>*

La analogía sexual respecto del impulso crítico en la puja vanguardista por la transformación de lo establecido resulta un recurso original que nos saca, de entrada, de la dicotomía que se pone en cuestión. Por otro lado, la alusión al “gesto curatorial” se suma a otras declaraciones del crítico en las que sostiene la idea de una “obra curatorial”, asumiendo como particularidad de esta muestra el hecho de que las obras en sí, como objetos estéticos, están desplazadas en pos de una elaboración más bien conceptual acerca de la actualidad de una (fracción de) colección. Y sigue:

*“Aunque estas obras reproducen la tensión del campo del arte de comienzos de los noventa, cuando la seminalidad de los movimientos sociales, en su variante pentecostal, si bien era pre/vista, no era sin embargo integrada como dispositivo analítico, en la hora del derrumbe de los paradigmas partidarios. De este modo, la masculinidad genital de la vanguardia política es desmontada por la desmasculinización del dispositivo crítico”.*<sup>8</sup>

A lo antedicho agrega la idea de que las cepitas de Pombo representan un “objeto caído”, homologable a la caída del movimiento social general en la crisis de su representabilidad. Se hace evidente en la perspectiva de Pastor Mellado la mirada psicoanalítica sobre los vaivenes de criticidad social, asociados con impulsos y repliegues en cuanto a sus formas pero siempre presentes en las elaboraciones artísticas indefectiblemente situadas históricamente (representación masculina en Sacco, desmasculinización en Pombo, ya no arte comprometido vs. arte no comprometido). Y por último:

*“En este sentido, las obras de Sacco y Pombo son intercambiables, porque ambas comparten la deflación de sentido que imaginariamente las sostiene, en un deseo construido a la medida de las imposturas constituyentes del propio campo político. El juego del título de la puesta en relación de ambas obras desmiente el propósito manifiesto de la propuesta curatorial, para poner de relieve el sentido latente*

---

7 Justo Pastor Mellado, Masculino/desmasculino... Óp. Cit.

8 Ibídem.

*de una deposición de masculinidad, frente a una sobredosis de hegemonía seminal leniniana.”<sup>9</sup>*

A pesar de la ensortijada redacción del texto, podemos entender que su autor intenta desandar las exigencias programáticas de un arte comprometido, mediante el desplazamiento antedicho, podríamos agregar, desde una mirada sociológica hacia una psicoanalítica. La operación de poner en pie de igualdad las dos obras, catalogadas anteriormente como contrarias u opuestas, en el sentido de una “deflación” conjunta del sentido, nos reencuadra en un registro contemporáneo que desdice las dicotomías absolutas de la perspectiva moderna y su lógica vanguardista.

Sin embargo, si arriesgamos una crítica de este texto/gesto curatorial, creemos que el solo desplazamiento hacia la lectura de lo latente no alcanza para proponer una igualdad entre las obras, así como tampoco alcanza asociarlas con el mismo proceso contemporáneo del “fin de los grandes relatos”; *las obras tienen sus particularidades estéticas, cada una su propia política*, pero completaremos nuestra lectura luego de abordar otros fragmentos del discurso curatorial de la muestra.

Otro de los textos estuvo a cargo de Jorge Sepúlveda, crítico chileno convocado por Echen para la ocasión:

*“En unas cuantas décadas de marketing de refinamiento las duplas proletario/capitalista y revolucionario/contrarrevolucionario llegaron hasta el tema que nos tiene acá. La polémica Pombo-Sacco. Vamos desactivando todo esto por partes.”<sup>10</sup>*

El curador, en este caso, alude directamente a la problemática del debate resucitado, pero la referencia al “marketing” en el que han derivado las posiciones políticas legítimas en contextos sociales pasados ya nos da una pista de que, en estas coordenadas, estamos frente a un anacronismo. Y promete desactivar:

---

9 Ibídem.

10 Jorge Sepúlveda, S/T, disponible en: <http://www.curatoriaforense.net/niued/?p=325>



*“El arte consciente o arte político es un arte instrumentalizado, todo lo que dice de otro lo dice desde un prejuicio que desea pedagogizar, en un rango que va desde el señalamiento hasta el dictamen pontificio. Inducir es la consigna. Hay algo que queremos que ocurra y lo haremos estrategizando la producción. De ahí en adelante todo será plan y programa, sumergiéndonos en una espiral de error y victoria. El otro arte, es algo como una actitud gozadora que no quiere que vengan a cortar la movida. ¿Para qué es la producción, el color, el diseño? Para promover la fiesta. ¿Para qué saber las cosas? Para ver que es lo que se me ocurre, para ver como ejercer y ejercitar. Esto, tantas veces acusado de frivolidad, es la capacidad de suspender la importancia de lo grave, tomar distancia con lo urgente, es un modo de hallar.”<sup>11</sup>*

Lamentablemente, lo que al comienzo parecía un intento de “desactivación” parece aquí cobrar la forma de una inversión que refuerza la dicotomía. Si por un lado se le resta valor al supuesto “arte político” por constituir una “instrumentalización”, por otro se intenta reivindicar una especie de “arte festivo” que nos coloca otra vez en las contradicciones del debate de antaño. No hay superación aquí, hay inversión de las cargas. Pero el autor del texto es consciente de ello, y por eso sigue, en su intento de desactivar en el discurso lo que él no ha desactivado en su concepción:

*“No es relevante si esta es una falsa oposición (aún con sus componentes impostados), esta es una cuestión de eficiencias, un “por sus consecuencias las conoceréis”. El primer excedente es la construcción identitaria, el segundo es la toma de posición, el tercero es la posibilidad de establecimiento de relaciones (más o menos profundas, más o menos densas narrativamente) entre los oponentes y entre estas imaginaciones y el imaginario social. El asunto es cómo leer y cómo se es leído, el modo que seremos reconstruidos por los intereses de los demás, asunto sobre el que no tenemos control ninguno. O quizás sobre el que sólo podemos saber que existe y que es una incógnita”<sup>12</sup>*

Pero a pesar de no haber desactivado la oposición en su referencia a las condiciones de producción de las obras (sostiene la oposición arte instrumentalizado/de

---

11 Ibídem.

12 Ibídem.

lo urgente - arte festivo/de lo no grave), el esfuerzo por superar la contradicción lo lleva a posar la mirada en la recepción de esas obras, y allí destaca algo interesante, aunque debilitado por las tensiones de su enunciación de conjunto: las ideas de “eficiencia”, “excedente” e “incógnita”, nos ubican en el imperio de lo que Rancière llama *la distancia estética*. No importa en definitiva cuál es el origen, voluntarista o no, comprometido socialmente o no, de las obras. La búsqueda de una eficiencia y la utilización de excedentes (identidad, posición política, contenido narrativo, tema; estamos frente a aquella intromisión de la vida en lo propio del arte) nunca pueden ser controladas en sus efectos. Se impone aquí la incógnita que, creemos, constituye la libertad del espectador. Por esta pertinente dilucidación, Sepúlveda “salva” su conservación de la dicotomía en la esfera productiva del arte, en el fangoso terreno de las intencionalidades artísticas como lugar de las catalogaciones y las caracterizaciones de las obras, llamando la atención hacia el destino de las imágenes y hacia la infertilidad de seguir pensando a partir de esquemas que no consideren de manera más compleja la vida de las obras. Si bien se queda en el intento de *desactivar* la dicotomía en el ámbito de la creación, sí la aplasta, al introducirnos a los espectadores como “desactivadores” por naturaleza.

Por último, Beatriz Vignoli, en otro de los textos que formaban parte de la muestra, comienza planteando los siguientes interrogantes:

*“¿Es lo mismo un arte político que un arte cuyo tema es la política? Un arte como medio para hacer política, es decir, un arte que interpela y libera la subjetividad de los espectadores, arrancándolos de su pasividad y llamándolos a ser sujetos de cambio histórico, ¿es lo mismo que un mero artefacto alusivo a aquellas luchas? Un arte vivo, lanzado al mundo con el propósito de transformarlo en un hábitat humano más justo y que sólo puede ser juzgado por su eficacia, ¿puede ser reivindicado sin más como linaje autorizador de un arte de denuncia, cuyo fin sigue siendo el arte?”<sup>13</sup>*

Se hace evidente aquí el intento por desactivar, no la noción de un arte político en contraposición a uno desinteresado, pero sí la oposición entre las dos obras que la

---

13 Beatriz Vignoli, “De aquellos años posmodernos”, disponible en <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/rosario/subnotas/17428-2131-2009-02-24.html>

muestra intenta igualar, y ello con mucho éxito, pues la obra de Sacco entra, según Vignoli, dentro de la categoría de las obras cuyo tema es la política, y esto no la hace funcionar como transformadora de nada. La distinción aquí es realizada entre un arte que intente transformar sus propias condiciones para transformar algo en el espectador y un arte que toma elementos de la vida solo para representarlos, sin salirse del dominio de lo meramente representacional. Las dos obras presentadas, según la autora, pertenecen al segundo tipo, y lo dice de manera contundente:

*“Es muy fácil olvidarse de que el arte de los años noventa fue producido en condiciones socioculturales que no alentaban para nada ninguna esperanza, mucho menos ningún proyecto, de utopía ni de revolución. Aquellos fueron los años posmodernos: los del fin de la historia, los del conformismo culposos. Es tentador proyectar hacia atrás en el tiempo el espíritu de la revuelta de Seattle de 1999 o el de las fábricas tomadas de 2002 y creer que sí tuvimos un arte político en aquellos años '90. Porque no lo tuvimos. Nos encantaría haberlo tenido, pero no lo tuvimos. O si lo tuvimos, nadie lo vio ni de lejos. Y lo peor de este autoengaño no es la falsificación histórica que produce sino su aparente motivación interesada: hoy un pasado convenientemente épico parece ser condición para ingresar con dignidad al establishment progresista global, así como en los tiempos gloriosos del Imperio Británico un garfio bien ganado de corsario garantizaba el espaldarazo de la realeza.”<sup>14</sup>*

Teniendo en cuenta lo dicho en la anterior cita y en relación con esta última, se advierte el desplazamiento de lo que constituiría un verdadero “arte político” según Vignoli, respecto de lo que el sentido común suele asumir. Lamentablemente, desde nuestro punto de vista, se confunde aquí politicidad con eficacia política. Se afirma la ausencia total de arte político durante los noventa (ya expusimos nuestra idea rancieriana de que todo arte, toda práctica de configuración estética, es política en sí misma), se quita el carácter político tanto a la obra de Pombo como a la de Sacco, y esto manteniendo con convicción la idea de un arte desideologizado, posmoderno, que ya no busca transformar nada, sino solo representar. Pero se empobrece aquí la potencia de los diferentes modos de representar y la capacidad de reconfiguración semántica que las imágenes tienen cuando viajan a través del tiempo. Lo que se entrevé en la postura de

---

14 Ibídem.

Vignoli es una mirada nostálgica respecto de un arte particular, anclado en un momento histórico determinado, que podríamos nombrar de manera general como arte de vanguardia (históricas, de posguerra, no alude a los ochentas...). Las obras de Sacco y Pombo no son vanguardistas, no buscan transformar, en tanto formas de arte vivo, el mundo que las rodea, pertenecen a la década posmoderna. Una es una representación de una protesta social parisina, retrospectiva y considerada nostálgica por representar en los 90s aquel ímpetu revolucionario, ni siquiera local (supuestamente, el Mayo Francés está lejos de eso, pero es el sentido que se baraja, de resistencia social, de liberación), pero que desde el 2009 es vinculado a los acontecimientos cercanos, de crisis y reactivación del movimiento social, pero es una representación, nada más. La otra es un juego alusivo y festivo, tanto respecto de la tradición artística pop como de la sociedad de consumo y la pertinencia de lo bello, lo decorativo. Son claros, desde nuestra perspectiva, la nostalgia y el anacronismo que tiñen el discurso de la curadora, que se maneja con conceptos absolutizados y por ello permite su lectura en clave partidaria, sesgada. Sin embargo, su texto curatorial no está solo en la muestra, sino que dialoga y entra en tensión con los demás, de los hemos tomado solo una fracción.

### Conclusiones

Desde nuestra perspectiva, las obras instauran configuraciones estéticas que ponen en escena voces diversas, cuerpos diferenciados. En cada caso, la política de la obra se enlaza con una fracción de realidad, de mundo. En *El incendio y las vísperas* podemos replicar la lectura hecha más arriba, teniendo en cuenta que se trata de una representación que reactiva situaciones de la subjetividad colectiva mediante la visualidad difusa de una heliografía, como difusos y diversos han sido y son los sentidos de la protesta social en los noventa y en el presente. La remisión a la historia local por parte del espectador, podríamos arriesgar, es insoslayable. Esta puesta en escena es su política. No se mide en términos de eficacia, la remisión es libre, es solo una puesta en escena. Su visualidad frágil (la opacidad visual que permite la heliografía) se combina con su fragmentariedad (el soporte no se constituye en una pieza total, que cobije y separe la imagen de su exterioridad, sino que se conforma por tiras separadas que la escinden) y estas, a su vez (fragilidad y fragmentariedad) hacen contrapunto material respecto del otro material, la imagen impresa, la estampa de las figuras reconocibles de la historia. Pero estos elementos ¿no configuran acaso un nuevo universo de sentidos

posibles? Esas figuras y su fuerza de verdad fotográfica entran en relación dialéctica al resituarse sobre aquellos materiales particulares. Tampoco la imagen impresa se asocia con los mismos sentidos en su momento de captura que en su momento de reutilización, los noventa, y menos en su momento de actualización en el 2009. La imagen particular de Sacco conforma así un espacio-tiempo propio, el de la imagen, con su poética resultado de los procedimientos compositivos a los que han sido sometidos los materiales; y a su vez se vincula tensamente con el espacio-tiempo de su recepción. Aquí radica la potencialidad de sentido de la obra. La pregunta ¿Qué significa El incendio y las vísperas para el espectador del 2009 y qué significó para el de 1994? no tiene una sola respuesta. Sin embargo, si quisiéramos leer su posible sentido en clave de distribución estética, es decir, su sentido político, podríamos arriesgar que el mismo radica en la puesta en escena, en el marco de una discursividad difusa por su metaforicidad, de aquel acontecimiento político pero dado aquí al espectador a través de un rodeo subjetivo que interpela de la misma forma la subjetividad del que mira. El detalle relevante es que no se trata de una simple fotografía documental del Mayo Francés, cuyas políticas no artísticas nos llevarías a otras consideraciones. La referencia difusa abre el sentido en lugar de intentar ser aleccionadora o dogmática. En plena década menemista en Argentina, esta imagen que difumina la contundencia de un hecho político y cultural y dispara sí, quizás, la coordenada de una anacronía nostálgica. Pero dispara también, tal vez, una munición hacia adelante; abre preguntas. Por ejemplo ¿Por qué se ha fragmentado la contundencia de la “revolución cultural”? o ¿Respecto de qué totalidades y claridades se han opacado y escindido las certezas políticas de otras décadas? ¿Qué queda, en el momento de la recepción, de esas contundencias? Ni qué hablar de sus sentidos posibles post 2001. Por otro lado, las *Dos Cepitas* de Pombo generan también su puesta en escena, la remisión a una subjetividad también colectiva, la intromisión en un museo de un objeto de consumo conocido por demás; genera la artísticidad de un elemento común, popular. Este efecto estético es reforzado por el tratamiento, el esmalte, los moñitos. Y la política de esta imagen debe ser buscada en su potencialidad semántica también. Y en su desorden: la presencia arbitraria y elegida subjetivamente, por el artista, de un objeto de consumo en una sala de museo. ¿Operación Pop? Sin entrar en debates acerca de la significación política que tuvo el Pop de un Warhol, por ejemplo, que se ha leído comúnmente como de adaptación, reproducción y aceptación de la lógica capitalista en el arte con fines mercantiles e

individualistas (representación y producción en serie de artículos de consumo masivo, lógica de lo banal, lo gozoso, etc.), podemos, si bien es posible la relación con ello, resituar la obra de Pombo en sus condiciones particulares de producción y de recepción. En el primer caso, puede advertirse que se trata de la transformación en arte de un objeto de consumo, sí, pero un objeto que en la década del noventa remite a la vida cotidiana del común de la gente. ¿Quién consume cepita? La obra remite, iconográficamente, a un pasado y un presente comunes, a un elemento aglutinante de la experiencia social, de la vida colectiva. El hecho de que ese elemento sea presentado metafóricamente, igual que en el caso de Sacco, mediante operaciones compositivas particulares, nos saca de la lectura simple y unidireccional. Lo que en Warhol era perfección, repetición, impersonalidad e hiperrealismo es aquí arbitrariedad, subjetividad, decoración, manualidad. El trabajo manual sobre las cajas, a su vez desmasculinizado, para tomar aquella clave de Pastor Mellado ¿no se presenta acaso como antítesis de la industrialidad del *tetra brick*? Las cajas de cepita pueden aparecérsenos como cuerpos cuyas marcas resultan de su inscripción en una historia, a la vez individual y colectiva que, justamente, se pone en cuestión. Los sentidos y los lugares mismos que se han asignado a los valores de lo personal y lo común pueden ser re-vistos en la retórica que las cajas despliegan ¿Por qué son dos, y no una o tres o diez? ¿Qué sentidos se pueden construir en vistas a esa dualidad material? La clave desmasculinizada ¿puede leerse en relación con esta duplicación de lo semejante? ¿Forma parte esta duplicación de una micro-política del arte en relación con la puesta en escena de las luchas por los derechos homosexuales? ¿Qué valor social tiene el hecho de que varios elementos de la cultura popular (las cajas, el esmalte común y los moñitos) se inmiscuyan en el mundo del arte? Todas las preguntas nos llevan a la imposibilidad de lectura simple en clave de desideologización e individualismo, así como de *light*, si por ello se entiende la combinación de esos valores.

Al contrario, las dos obras toman la realidad y la reconfiguran estéticamente, y esta operación la que genera su *suspensión*. Como pudimos dilucidar, el juego de las significaciones se abre, no es cerrado, y esta realidad intrínseca de las obras, negada por el tipo de obra política que sostenían, por ejemplo, Vignoli y Sepúlveda, es reforzada, tensionada y aumentada por la diversidad y profusión de las propuestas curatoriales en la sala. Si bien en cada caso de los textos pueden hacerse comentarios particulares, el

conjunto de la muestra funciona, creemos, positivamente en tanto detonante y disruptor de aquel debate maniqueo y dicotómico del 2003 (Rosa Ligth/Rosa Luxemburgo). La igualación política de las obras es un hecho.

**Bibliografía:**

- **Rancière, J.**,
  - *El malestar de la estética*, Capital intelectual, Buenos Aires, 2011, 1° ed. Galilée, 2004.
  - *Política de la literatura*, Libros del zorzal, Buenos Aires, 2011, 1° ed. Galilée, 2007.
  - *Aisthesis. Escenas del régimen estético del arte*, Bordes Manantial, Buenos Aires, 2013, 1° ed. Galilée, 2011.
- **Schwartz, J.**, “Introducción”, en Schwartz, *op cit.*
- **Giunta, A., Jacoby, R., Longoni, A., Montequín, E., y Jitrik, M.**, Debate "Arte rosa light y arte Rosa Luxemburgo", Malba, 2003, en: ramona 33 (selección pp. 52-65).
- **Vignoli, B.**, “De aquellos años posmodernos”, disponible en <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/rosario/subnotas/17428-2131-2009-02-24.html>.
- **Mellado, J., P.**, Masculino/desmasculino, 2009, disponible en línea: <http://www.justopastormellado.cl/niued/?p=89>.
- **Sepúlveda, J.**, S/T, disponible en: <http://www.curatoriaforense.net/niued/?p=325>